



PABLO GAMBOA HINESTROSA
Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de
Colombia

FECUNDIDAD Y MATERNIDAD

Imágenes y símbolos en el arte prehistórico

El arte, como testimonio de lo realidad, nos muestra de qué manera el "homo sapiens", desde sus orígenes, experimentó y concientizó la fecundidad como problema de vida o muerte, afrontándola y simbolizándola mediante imágenes femeninas. Estas imágenes constituyen los antecedentes más remotos de lo problemático actual de lo fertilidad, de la planeación familiar y el control de la natalidad que, como consecuencias de la época contemporánea, al redimir o la mujer del temor al embarazo indeseado, trajeron lo liberación femenina.

Ante el mismo hecho biológico: la fertilidad femenina, dos respuestas culturales diferentes condicionadas por las necesidades de la época y el medio. En la prehistoria, para invocar y para propiciar la vida tiene como fin la procreación. En la época contemporánea para que controlando el curso de la naturaleza la sexualidad no desemboque necesariamente en la maternidad, regulándola. Asimismo, en relación con la natalidad, debemos tener en cuenta que T. Robert Malthus a finales del siglo XVIII, en Inglaterra, en su teoría demográfica, "Ensayo sobre el principio de la población", alertó sobre la superpoblación y la consiguiente hambruna universal.



Como contribución a un problema de tanta actualidad nos proponemos, desde la visión artística, complementario con las representaciones femeninas de la fecundidad, remontándonos tanto a la prehistoria del Viejo Mundo como a la del Nuevo Mundo, cuando, bajo diferentes condiciones de vida; en diversas épocas, medios geográficos, sociedades y culturas, el hombre dejó como constancia de sus preocupaciones vitales, pequeñas esculturas que se eligieron como imágenes arquetípicas de la mujer.

Paradójicamente, en 1833, antes de morir Malthus, se empezaron o encontrar en Francia las primeros muestras del arte paleolítico, arte que tenía una función práctica, relacionada con lo consecución del sustento y la fecundidad. Este arte puso en evidencia no sólo la problemática existencial que tuvo que afrontar el hombre en el paleolítico; sino que, también, mostró formas desconocidas en pintura y escultura, que poco o poco trasladaron las fronteras artísticas a miles de años antes de la antigüedad clásica, atrayendo lo atención sobre los orígenes del arte y las condiciones vitales que expresa. Se trataba entonces del descubrimiento de formas artísticas prehistóricas completamente opuestas o los ideales de belleza y perfección del neoclasicismo, o a la exaltación de la emotividad propuesto por el romanticismo, como momentos cumbres de lo tradición del arte occidental heredada de griegos y romanos, que eran las normas estéticas imperantes al iniciarse el descubrimiento del arte prehistórico.





Las “Venus” y la escultura.

Lo mujer se ha venerado como madre o se ha deseado como objeto sexual. Para dar la vida y transmitirla, cumple con la procreación y su cuerpo se adaptó para esta función, como madre y propagadora del grupo familiar, tal como se propone en los figuras de las “Venus paleolíticas” o “Venus con esteatopigia” - referencia a la acumulación de grasa en las nalgas que en grupos primitivos actuales de África es un patrón aceptable de belleza-, o la mujer es el prototipo de la belleza sensual, con el cuerpo culturalmente adaptado que obedece como objeto, en nuestra época, a cánones establecidos -cuerpo deseable- o, a estereotipos comerciales para satisfacer el erotismo masculino.

En la historia del arte las “Venus” corresponden a dos tipos de escultura que, en este contexto, tienen especial interés: la representación del cuerpo femenino desnudo en la estatuaria griega, exaltándolo con formas de exquisita belleza y sensualidad, y las estatuillas prehistóricas que muestran cuerpos desnudos, grávidos y de formas voluminosas.

En la antigüedad, en Grecia, la diosa del amor y la belleza, Afrodita, se representó saliendo del agua, desnuda. Su cabeza es de impecable armonía y belleza y su cuerpo obedece tanto a los ideales de perfección, sensualidad y voluptuosidad como a la seducción del pudor y de la gracia. Las más famosas esculturas de esta diosa griega, conocidos como "Venus" -su nombre latino- son; la "Venus de Milo", por su opulencia y majestuosidad; la “Venus de Cirene”, por la serenidad y belleza de su desnudo total; la "Venus de Cnido", por su ademán de taparse el sexo con lo mano y cubrirse los senos; y, la "Venus Calipige", la "de los bellos nalgas", atributo al que debe su nombre y la relaciona con las "venus" con esteatopigia prehistóricas.

Pero también, en lo antigüedad clásica, Venus, es la madre de Eros, el dios pagano del amor y en nuestro tiempo, el término: “es una Venus” es sinónimo de "belleza escultural"; así como, "afrodisíaco" – de Afrodita o Venus- es lo que excita el apetito “venéreo” o relativo a Venus. Estas son las connotaciones a las que las estatuillas paleolíticas femeninas, descubiertas en las últimas décadas del siglo XIX, en Francia, deben -no sin cierta ironía- su nombre de “Venus”, por sus acentuados volúmenes indicativos de gravidez. Nos hemos referido a las “Venus” griegas, porque sus características estéticas nos ayudan a comprender las consonancias y las disonancias que las unen o las separan de sus homónimas prehistóricas

Cuando en 1872 se encontraron las primeras estatuillas paleolíticas de marfil, una cabeza, un torso y varios fragmentos, en el yacimiento francés de Brassempouy, se interpretaron como "figuras eróticas", generalizándose su nombre de “venus”. (Giedion. 1981:503) Las siguieron en 1909 la de Willendorf (Austria) la más famosa y, en 1911 las de Laussel (Francia) y en 1923 la de Savignano (Italia). También en Ucrania, en Kostienki y en Gagarino; o, Malta, en Siberia, así como Dolci Vestonice en Checoslovaquia, o Grimaldi en Italia.



Pero también en la escultura del siglo XX, algunos prestigiosos artistas; como Maillol, que recreó con sus desnudos las Venus griegas; o, Brancussi y Picasso, que incursionaron en el tema de las "Venus prehistóricas" dándoles nueva significación dentro del arte contemporáneo, así como Henry Moore, basado en la escultura precolombina maya, o en la escultura modelada del occidente de México, recreó la figura femenina como símbolo primigenio de la maternidad.



La imagen vital

Con el "homo sapiens" aparece la capacidad de representar imágenes como una extensión de su mente a través de la mano, para significar cosas; tal como el hacha o el cuchillo de sílex, son una prolongación de lo mano para lo defensa o la caza. Así, mediante la imagen se establece lo capacidad de comunicación fijando su pensamiento como "pensamiento visual". Como testimonio de este primer logro en el paleolítico, han permanecido las representaciones de animales y de la mujer: imágenes vitales para la consecución del sustento o para la propagación de la especie, - asociadas a magia y ritos- como manifestaciones de su pensamiento simbólico y su capacidad de abstracción, imágenes realizadas mediante medios de expresión artística como lo escultura y lo pintura. Exteriorizar sus ideas -su actividad artística- y

fijarlas mediante el volumen o el color, fue una de las características de su proceso de humanización.

La relación entre el pensamiento – capacidad de abstracción - la visión y la mano, con un propósito determinado, tallar o modelar estas figuras femeninas, produciendo íconos simbólicos de validez universal, tal como las "Venus" paleolíticas, -formas en las que reside un mensaje universal-reconocible tanto por las comunidades prehistóricas como por nosotros actualmente. De tal modo, la operación mental de asociar un hecho con una imagen, abstraerla y representarla a través de una configuración visible, es lo que se designa con el término moderno, "arte".

Las estatuillas de las "Venus paleolíticas "

La distribución geográfica de las "Venus prehistóricas" es extensa. Comprende desde el norte de España, Francia e Italia, hasta Rusia y Checoslovaquia. Cronológicamente se sitúan en el paleolítico superior, entre el auriniaciense y el magdaleniense, aproximadamente entre 27.000 y 20.000 a.



C., cuando un manto de nieve cubría Europa y Asia, un inmenso territorio en donde predominaba una fauna de grandes rebaños de elefantes, bisontes, renos, caballos, etcétera.

Bajo condiciones tan hostiles el hombre tenía que responder a los imperativos de hambre, sexo y supervivencia, satisfaciendo sus necesidades vitales mediante la búsqueda de alimento y la reproducción. La supervivencia - relacionada con los aspectos anteriores- es la reacción instintiva ante el peligro de muerte, tanto como a la protección contra la intemperie, el frío o el calor. Así, el hombre, en completa dependencia con la naturaleza y el animal, para adaptarse, se refugió en cavernas, abrigos rocosos o viviendas estacionarias; tenía ya el fuego, y con “economía de subsistencia” se organizó en grupos de cazadores-recolectores, obteniendo carne, pieles para vestirse o para viviendas y huesos para utensilios. Era consciente de su ciclo de nacimiento, reproducción y muerte; enterraba a sus muertos con sus pertenencias y usaba el rojo como símbolo de vida asociada a la muerte, hechos referentes al más allá y al reconocimiento de fuerzas sobrenaturales y, -como se anotó- se expresó mediante imágenes. Así, pintó animales en las paredes y el techo de las cavernas, casi siempre en lo más profundo, y labró pequeñas estatuillas femeninas y algunas figuras masculinas y animales, como el caballo y el mamut de Vogelherde, e incluso una representación tan compleja como el “Lowenensch” -hombre-león- de Hohlenstein-Stadel, ser híbrido que integra la figura del hombre y el animal.

Por su organización social basada en la caza, el hombre prehistórico centraba su interés en dos temas predominantes: los grandes animales que le proporcionaban el sustento y la mujer que le daba la vida, tal como lo atestiguan la pintura y la escultura. En la historia del arte estas “Venus” tienen especial significación por su temática y porque como proyección tridimensional del cuerpo femenino desnudo, de pie y en avanzado estado de gravidez, son el origen de la escultura. Mediante el desnudo, -¿desnudo ritual?-, muestran el cuerpo, sus atributos sexuales y señalan al vientre de la mujer como receptáculo primigenio, como fuerza generativa, como la “gran madre” de la especie, representándola en pequeñas esculturas o en relieves en algunas cavernas.

Las estatuillas, talladas en piedra, marfil o hueso, que oscilan entre 4 y 23 centímetros, son figuras manipulables, hechas en proporción con la mano. Son pequeñas piezas de “arte moviliar” que se pueden transportar y no tienen, como la pintura y el relieve realizados en las paredes o el techo de las cavernas, un emplazamiento fijo. No obstante, como la posición de las “venus” es erecta y, por lo general, terminan en punta, pueden haber sido hechas para ponerlas paradas. En Rusia, por ejemplo, se han excavado en viviendas, cerca a las paredes (Marínger 1962: 162). Es posible, por consiguiente, que estuvieran clavadas en el piso o en la pared, como amuletos o fetiches. Asimismo, su pequeño tamaño en relación con el hombre y el contexto de la vivienda, indican, posiblemente, un ámbito familiar.





Respecto a su función artística -su valor de uso- hay que tener en cuenta que en las sociedades primitivas las imágenes son ayudas mágicas para la obtención de beneficios o maleficios, y la imagen es igual al objeto representado -magia por semejanza-, o persona sobre la que se puede actuar propiciándola o destruyéndola, -muerte en efigie-. De tal modo, las “venus” se han interpretado como imágenes para propiciar la fecundidad aunque no se trata de mujeres jóvenes sino en plena madurez, con cuerpos desnudos que muestran la huella de la maternidad, por lo que se asumen o interpretan como estatuillas simbólicas de la “diosa madre” (Marínger 1962: 162) o “ídolos de fecundidad”, y como imágenes de culto doméstico o “antepasados míticos”.

Para hacer estas figuras tallaron un pequeño bloque de piedra o rebanaron un pedazo de marfil o hueso, para representar las características esenciales de la maternidad: el vientre grávido, las caderas anchas, las nalgas abultadas, los senos redondeados, muy grandes y las piernas rollizas. Desde el punto de visto escultórico son figuras tridimensionales -de bulto redondo- no tienen base, son exentas, y son figuras simétricas, frontales y articuladas mediante volúmenes redondos y compactos, tienen la vitalidad y el dinamismo de los ritmos curvos del cuerpo femenino grávido. No obstante, su canon representativo, no obedecen a un patrón único; así, mientras la mayoría tiende a las formas protuberantes y a la visión frontal, como las Venus de Willendorf, Lespugue y Menton, (Giedion. 1931:485). También hay figuras esquemáticas como las de Mezine, en Rusia, que resaltan el triángulo púbico, la decoración geométrica y el peinado e, igualmente hay figuras alargadas y “descarnadas” pero que, sin embargo, muestran el pubis como su atributo más representativo.

Como a excepción de la “Venus de Brassempouy” se han suprimido las facciones del rostro, éstas carecen de gestos de expresividad y por lo general las representan con la misma pose convencional, de pie, y con las piernas juntas. No obstante, la forma del cuerpo grávido y el dinamismo de la gestación se expresan desplazando la atención visual mediante los movimientos ondulantes y descendentes del pecho y el vientre, hacia el triángulo púbico, enmarcado entre voluminosas caderas.

Lo que no se relaciona directamente con la procreación, se esquematiza, eliminando las facciones del rostro como rasgos de individualidad, así como las manos y los pies, al tiempo que se acentúan los caracteres sexuales. Como símbolo primigenio de la vida, estas figuras se despojan de lo accesorio, reduciéndose a las formas y volúmenes esenciales que irradian vitalidad, mediante una extraordinaria unidad y simplicidad escultóricas puestos a la disposición del simbolismo figurativo, universal, de la procreación.

Y, aunque estas estatuillas predominaron durante milenios y se han encontrado diseminadas en diversas estaciones paleolíticas europeas, no son muchas y a su valor artístico, se suman su antigüedad y su rareza. Así, la exposición: "Idole. Frühe Gotterbilder und Opfergaben" (“Ídolos. Primeras imágenes de dioses y ofrendas”), presentada en Munich en 1985, aunque no contaba con las "Venus" más conocidas, reunía doscientos estatuillas, entre las paleolíticas europeas y las neolíticas del Medio Oriente.





Durante el período Magdaleniense las estatuillas de estas "Venus" se representaron menos. Pero, no obstante, el triángulo púbico y la "vulva", - sus atributos visuales-, por un proceso de abstracción los separaron del cuerpo y los transfirieron a otro contexto sin perder su significación, dentro de su simbología de la fertilidad. El triángulo se pinta asociado a figuras de animales y la "vulva" se talla en relieve en las paredes de los cavernas, como motivos esquemáticos reducidos a improntas esenciales donde, como ayudas mágicas para propiciar lo fertilidad, se toma la parte por el todo, ahora dentro del contexto de las cavernas y, posiblemente, relacionado con los rituales de la caza.



Las "diosas madres" neolíticas

En el neolítico, en el Medio Oriente y en el sureste europeo, entre 10.000 y 8.000 a. C., decisivos cambios culturales en las relaciones con la naturaleza, el cosmos y los fuerzas sobrenaturales, repercutieron notablemente en las creencias y, por consiguiente, en las formas y en los medios de expresión artísticos. El hombre, ahora con economía de producción -produce lo que consume- cultiva cereales y domestica animales, es sedentario. Se establece en poblados, construye viviendas, sepulturas y sitios ceremoniales. Igualmente, la alfarería, conocida ya en algunos sitios paleolíticos, se incrementa notablemente debido a las nuevas condiciones de vida.

Respecto a las imágenes femeninas, aunque hay un lapso de milenios entre las "Venus" paleolíticas y las figuras neolíticas, su tradición perdura y se prosiguen representando, aunque con sus características sexuales apenas indicadas: senos insinuados y el triángulo púbico, y realizadas en diversas clases de materiales, técnicas y estilos.

Modelaron así pequeños efigies en arcilla o tallaron algunas en piedra. La mujer persiste como tema principal en las estatuillas, pero representada en figuras interpretadas como la "diosa madre"; con el cuerpo alargado y esque-





mático, donde se destacan la cabeza y el cuello. Se le da importancia al rostro y las facciones se detallan mediante incisiones o al pastillaje - con rollos o bolitas de arcilla- y se hace énfasis, por la facilidad de modelar la arcilla, en el tocado y los adornos corporales: el peinado, las orejeras y las gargantillas. Así mismo, a estas figuras femeninas se les agrega un niño, instituyéndose el tema y el grupo escultórico de madre e hijo.

Pero, sin embargo, según el sitio y la cultura, se continúan tallando estatuillas femeninas en piedra, aunque el material los obligaba a representarlas por planos, reduciendo la figura a lo esencial femenino, tal como, por ejemplo, en las esculturas cicládicas. Igualmente, en estatuillas en placas de cerámica o labradas en hueso o piedra, se llega a una silueta aún más esquemática y completamente plana que muestra la cabeza y los ojos, los brazos reducidos a muñones, la cintura muy estrecha y amplias caderas que terminan en triángulo.

FERTILIDAD Y EROTISMO EN EL ARTE PRECOLOMBINO.

Las estatuillas femeninas de Valdivia



En el arte precolombino, tal como en el paleolítico, la problemática de la fecundidad también se manifiesta en las primeras representaciones de escultura, conocidas como estatuillas de Valdivia o “Venus de Valdivia -costa pacífica ecuatoriana- en la que a través de la imagen escultórica femenina y el principio de semejanza, se invoca y se propicia la vida. Estas figuras, modeladas en arcilla, que son las esculturas más antiguas del continente americano, datan aproximadamente de 2.300 a. C., y su temática, pese a la distancia cultural que las separa en el tiempo, en el espacio y a la diferencia de estilos, guarda cierta analogía, con las “Venus paleolíticas” del viejo mundo.

Valdivia, es una zona costera semiárida cerca de Guayaquil, donde predominó la vegetación de cactus y arbustos. Sus primitivos pobladores tenían una economía mixta basada en la recolección de mariscos, la caza y cultivos y las estatuillas provienen de los montículos con desechos, aledaños a los sitios de habitación.

En las estatuillas Valdivia que, -como se dijo-, son las primeras representaciones escultóricas del cuerpo humano, en el arte precolombino, además de los aspectos relacionados con su temática, antigüedad y rareza; hay que tener en cuenta sus características plásticas. Estas representaciones, modelados en arcilla -aunque también hay algunas talladas en piedra-, son de tamaño pequeño, de 2 a 20 centímetros y que, por lo general, se encuentran rotas, se definen por su temática femenina -aunque también algunas masculinas- y por sus grandes y elaborados tocados.

Las figuras, representadas de pie, son simétricas y frontales. El modelado del cuerpo es sencillo y esquemático y la cabeza sobresale por el enorme tocado, -adorno indicativo de rango- que la agranda considerablemente, enmarcando el pequeño rostro femenino. El pelo, peinado en bandas laterales con motivos geométricos de ángulos y rombos, dividido y acentuado por líneas paralelas, les cae por los hombros y la espalda hasta la cintura. La cara se define mediante gruesas incisiones que marcan las facciones de las cejas, los





ojos y la boca. Los torsos y los brazos son largos -no tienen manos- y sobresalen los senos. Las piernas son cónicas y terminan en punta. Las estatuillas Valdivia, son abundantes y se interpretan como figuras de fertilidad o como imágenes de sustitución en rituales, lo que explicaría sus numerosas representaciones, por lo que una vez cumplido su propósito, se rompían y se desechaban, tal como las estatuillas Tumaco-Tolita. (Reichel-Dolmatoff. 1980:107)

Las "damas bonitas" de México

Otro ejemplo de la preponderancia de las estatuillas femeninas en el arte precolombino, es "Tlatilco", cultura del valle de México entre 1500 y 500 a. C., estilo del período preclásico medio, conocido, sobre todo, por sus miles de estatuillas femeninas modeladas en arcilla.

Tlatilco es el nombre indígena de un sitio cercano a la ciudad de México que quiere decir "donde hoy cosas ocultas", que se dio a conocer en 1936 al descubrirse allí sitios de enterramientos donde fueron depositadas estas estatuillas femeninas, lo que indica que fueron usadas como ofrenda funeraria. (Ignacio Bernal. 1972:59) Pero, también, la cantidad de figuras femeninas indica que su función era mucho más compleja. La reiteración de lo femenino demuestra su importancia en la ascendencia del grupo, así como respecto a la fertilidad y al cultivo de la tierra de la que, como agricultores, dependían. Por lo tanto, la procreación, la gravidez y el parto; la madre y el hijo, son las funciones femeninas que se reconocen en la siembra y la producción de la tierra, la vegetación y los animales, ciclos que por asociación de ideas se identifican con la fertilidad.

Las estatuillas femeninas de Tlatilco, conocidas con el nombre de "damas bonitas", fueron el motivo convencional que, con ciertas variantes, representaron durante cerca de un milenio. Representaciones que, comparativamente y en relación con nuestro tema nos proponemos tratar. De tal modo, las estatuillas de "Tlatilco" son figuras de jóvenes de cuerpos esbeltos y macizos que miden entre 3 y 30 centímetros y que, plásticamente, se definen tanto por su rítmico y suave modelado, como por su sencillez y su gracia; estatuillas en las que predomina la representación femenina desnuda, de frente y de pie. La cabeza, alargada, tiene las facciones en relieve o con incisiones y trenzas o un peinado en bandas. El torso es corto y a los brazos, -insinuados lateralmente-, y sin manos, no les dan mayor importancia. Las "damas bonitas" se caracterizan, además, por los pequeños senos, apenas indicados y la cintura estrecha. Pero, por el contrario, tienen anchas caderas y las piernas, separadas y con gruesos muslos o "piernas de cebolla", son largas y macizas y se integran a la figura en armoniosas curvas.

Respecto a la preferencia por las "gruesas caderas", es dicente el ejemplo, cuando según la tradición histórica indígena, Huemac, rey de Tula, solicitó mujeres con las siguientes palabras: "...proporcionadme mujer; os ordeno que ésta sea gruesa de caderas", -fue obedecido, pero como no estuvo satisfecho, replicó- "no tiene lo medido, todavía no son tan gruesos como las quiero." (Ignacio Bernal. 1972:59)





El "arte erótico" mochica

Dentro de la temática que nos propusimos tratar: la figura femenina en la escultura prehistórica y precolombina, asociada a la fertilidad y la maternidad y, por consiguiente, mediante imágenes selectivas e intencionales, contamos ahora con un testimonio artístico excepcional: la corriente del "arte erótico" Mochica. El "arte erótico" (de eros, relativo al amor) es una tendencia universal en ciertos períodos y culturas, que representa los aspectos relativos a la vida sexual de modo muy realista y sin inhibiciones; entre las que se destacan por la manera como abordaron los temas y por su calidad artística, la escultura hindú "erótica", tallada en piedra en los templos de Khajuraho o Konarak, en la India; y en el arte precolombino, las figuras "eróticas" Mochica en cerámica, así como algunos representaciones en las estatuillas modeladas de estilo Tumaco-Tolita.

Los mochicas, en la costa norte del Perú, en los valles de Moche y de Chicama, entre 800 y 200 a.C., tienen, dentro del contexto que tratamos, características "sui generis", por su modo representativo y por el inusitado realismo de su temática. De tal modo, en sus recipientes de cuerpo rectangular, acampanado y asa de estribo, representaron figuras modeladas y policromadas, con escenas excepcionales sobre su vida sexual, incursionando en esta temática sin inhibiciones, de modo muy directo en lo que,

dentro de nuestra visión, consideramos "arte erótico".

Como testimonio artístico, estas figuras, posiblemente tratan aspectos cotidianos de su vida sexual, o escenas que por su simbolismo se vinculan con rituales propiciatorios de la fecundidad, de la siembra, de las cosechas etc.; aspectos que nos pueden parecer extraños a nuestra mentalidad pero que, en las sociedades precolombinas han cumplido un papel vital de suma importancia.

Pero así como en Valdivia y Tlatilco predominan estatuillas femeninas, desnudas y, una sola figura; los mochicas, por el contrario representan grupos o parejas desnudas que, con gran realismo y libertad, exhiben el repertorio de sus costumbres sexuales en las más diversas posiciones del acto amatorio ya sean anteriores o posteriores; de pie, sentados o acostados, así como relaciones "per anus" entre hombre y mujer o, escenas de "felatio", con el hombre sentado o acostado. Además, también representaron figuras donde el hombre, como atributo de su virilidad y su potencia genésica, exhibe un enorme falo. Pero también, los temas anteriores se complementan con escenas de parto donde la mujer está asistida por comadronas o, cuando asoma la cabeza del niño y una mujer ayuda a sostener a la madre por detrás. Igualmente, es importante anotar la presencia de algunos objetos domésticos que ayudan a situar la escena y crean la sensación de espacio; como lo silla, la





estera donde se acuesta la pareja, a veces con un niño, la manta que los cubre o los implementos para ayudar al parto. De tal modo, pocas veces nos es dado ver escenas de esta clase; tanto por su variedad temática, como por la manera como la concibieron y la calidad artística con que las desarrollaron, así como por su papel o su función artística, dentro de su sistema social.

Para aproximarnos a la significación del “arte erótico” mochica” debemos tener en cuenta que en estas sociedades hay ritos mágicos propiciatorios de las fuerzas generativas del hombre y la mujer, de la tierra, de la cosecha y de los animales; tanto como ritos de iniciación sexual o danzas fálicas.

También es ilustrativo de los aspectos anteriores y ejemplo de su complejidad representativa, los personajes “eróticos” con máscaras de la muerte, - máscara-cráneo- variedad de esta temática asociada a ritos sexuales que al provenir de ofrendas funerarias, usadas como compañía de ultratumba muestra el dualismo de vida y muerte, como ofrenda funeraria en donde a través de la imagen se asocian los contrarios, vida y muerte, unión dual de principios, opuestos y complementarios: femenino-masculino, vida y muerte, vinculados con el origen de la vida y el más allá.





La gravidez en la escultura agustiniana y Quimbaya



En la escultura prehispánica, en Colombia, también es constante la representación de mujeres grávidas. Presentamos, como ejemplo, dos obras de este tema: una escultura agustiniana tallada en piedra y una escultura Quimbaya en oro; pero que, difieren en cuanto a su técnica, su material y su tamaño.

El arte agustiniano se desarrolló en el Macizo Central Colombiano, al sur de Colombia, aproximadamente entre 800 a. C., y 1000 d. C, en base a la agricultura. Se caracteriza porque sus monumentos funerarios, de carácter megalítico, están integrados por arquitectura, escultura y pintura, aunque de esta última sólo se han conservado unos pocos ejemplos. La escultura tallada en grandes bloques de piedra que pueden tener 3, 4 y hasta 6 mts. de altura-, es el medio de expresión -actualmente- más conocido, de los agustinianos. Su temática comprende deidades, seres antropo-zoomorfos, personajes masculinos y femeninos, sacerdotes, guerreros, retratos funerarios y animales.

Entre todas éstas obras, presidiendo un dólmen con cámara de corredor, se destaca en el “El Alto de las Piedras”, una estatua de 1.40 mts. de altura que representa una mujer en avanzado estado de gravidez, sentada y con los brazos sobre el vientre, para realzar su volumen. Como tocado tiene una faja con rombos, -atributo femenino- ceñida en la frente y su rostro, enmarcado por un óvalo de facciones naturalistas muy suaves y armoniosas, tiene los ojos abiertos. La nariz es ancha y la boca, muy pequeña, esboza una leve sonrisa que acentúa la serenidad de su expresión.



Estilísticamente, esta figura, regida por la simetría, la frontalidad y el estatismo, muestra un cuerpo femenino macizo, pero suavizado por amplias curvas y redondeados volúmenes, acordes con su contenido que exalta el cuerpo femenino como símbolo de fertilidad y procreación, posiblemente, asociado a la tierra y a la fertilidad, en un sitio dedicado al culto funerario, donde se propicia la vida para perpetuar la memoria de los antepasados mediante el ciclo vital de nacimiento y muerte.

El segundo ejemplo proviene del "Tesoro de los Quimbayas", valiosa colección de orfebrería del período "Quimbaya clásico", (200 d.C.) encontrada en el Quindío en 1890; expuesta en 1892, durante el IV Centenario de América, en Madrid, y donada a la Reina Regente de España, María Cristina de Ausburgo, por el presidente de Colombia Carlos Holguín, tesoro precolombino que actualmente se encuentra en el Museo de América en Madrid.

Entre la diversidad de estatuillas de oro, “poporos”, -recipientes ceremoniales- y adornos corporales de este tesoro, integrado por 122 piezas, hay una pequeña figura, hueca, fundida en oro con la técnica de la cera perdida, de 18.2 centímetros de altura y de 525 gramos de peso, que representa una mujer embarazada, desnuda, sentada en un banquito, con los brazos sobre el abultado vientre, lo que indica dentro de las convenciones del





lenguaje artístico que éste es su atributo iconográfico más importante como invocación de la fecundidad, tanto como su pose sentada, es indicativa de su rango. Dentro de la proporción de esta figura, la cabeza se destaca por su gran tamaño, recurso expresivo muy usado en la escultura precolombina. El tocado de este personaje consiste en un casco, aros en las orejas y una nariguera. La cara, de gesto impassible, se acentúa por el esquematismo de sus facciones y por los ojos cerrados en actitud introspectiva. Esta estatuilla en oro, material que en la América precolombina es símbolo solar y se asocia con lo sacro, muestra que el tema de la mujer grávida, constante tanto en el arte precolombino como en el arte prehistórico occidental, tuvo el máximo valor y significación. Pero, además, esta figura grávida que es hueca, tiene argollas laterales para colgar, por lo que fuera de lo que representa, es un recipiente ritual o “poporo”, aspecto que acentúa la complejidad simbólica de ésta estatuilla en oro, con una función artística predominante como imagen, con otra secundaria como recipiente y, aún, con otra, como ofrenda funeraria, por provenir de un tesoro precolombino.

La diosa azteca “Tlazolteotl”

Como conclusión sobre el tema de las imágenes de la fecundidad y la maternidad en el arte prehistórico y en el arte precolombino, presentamos la estatuilla tallada en jadeíta de “Tlazolteotl”, la diosa azteca del parto, que tanto por su tema, como por su tamaño -20.2 centímetros- y sus características escultóricas y expresivas, se considera una obra maestra, no sólo de la escultura precolombina, sino de todos los tiempos, posiblemente, la más célebre representación del trance del alumbramiento en el arte universal.

Esta escultura muestra a una mujer acurrucada en posición de parto, cuando sosteniéndose en las rodillas, con las manos agarrándose los talones y las entrañas desgarradas; puja con fuerza por dar a luz al hijo que, por entre las piernas separadas, asoma la cabecita y los brazos, mientras la madre en un supremo esfuerzo, tensa el cuerpo, se le brotan las clavículas y abre desmesuradamente los ojos y la boca en un supremo rictus de dolor.

Se trata del episodio de “Tlazolteotl” dando a luz a “Centeotl”, el dios del maíz. En la mitología azteca esta diosa tiene diversas significaciones que sintetizan admirablemente el papel de la fertilidad, asumido en las representaciones anteriormente tratadas y que, mediante el testimonio artístico, cierra este ciclo referente al tema de la fecundidad y la maternidad y el papel asumido por estas imágenes y su valor simbólico a través de la escultura, en los inicios del arte tanto en Europa como en la antigua América. Así, ante todo “Tlazolteotl”, asociada a la fecundidad de la tierra, da a luz al maíz, la planta americana más importante, grano que por sus características y mediante la acumulación de excedentes, permitió, por consiguiente, el desarrollo social y económico logrado por algunas civilizaciones precolombinas, tal como lo atestiguan sus extraordinarios monumentos arquitectónicos y artísticos: ciudades ceremoniales, pirámides, escultura, pintura, cerámica, orfebrería y tejidos. Pero, así mismo, “Tlazolteotl” es la madre azteca de los dioses, de la tierra, de la fertilidad. Se le asocia con la





luna, con la diosa del amor carnal y preside la procreación, significaciones míticas y artísticas que la identifican como la gran madre.

La dialéctica histórica, una vez más, contribuye para comprender la problemática actual del sexo y lo fertilidad planteados en sus orígenes en el remoto pasado. De tal modo, estas manifestaciones nos ayudan a comprender la dimensión de esta problemática, a la luz de sus primeros antecedentes, mediante el irrefutable testimonio de lo imagen como documento artístico y, por consiguiente, histórico, mediante las estatuillas femeninas que atestiguan la toma de conciencia respecto a la fertilidad, cuando era una necesidad vital para la supervivencia de la especie. Pero, no sólo estas imágenes femeninas son símbolo de fertilidad y fecundidad sino que, las “Venus paleolíticas”, constituyen el origen de la escultura en el viejo mundo así como las estatuillas de “Valdivia”, lo son para la escultura precolombina.

En ambos casos la escultura se usa como medio de expresión, a pesar de sus diferencias en cuanto al material: hueso, marfil, arcilla, oro y piedra; o, en cuanto a sus diferentes procedimientos técnicos: talla, modelado o fundición. Igualmente, aunque sus representaciones difieren formalmente, coinciden en su contenido, pese a que corresponden a circunstancias sociales diferentes; según se trate del paleolítico, del neolítico, del medio oriente, o de los períodos formativo o preclásico en la América precolombina.

En el paleolítico las “venus” son raras, no se representan las facciones y predominan los cuerpos desnudos de mujeres maduras, de figuras voluminosos, excepcionalmente, con tocado, vestidos o adornos; en el neolítico, las figuras femeninas son más abundantes, representan las facciones, tienen cuerpos estilizados y adornos; y, en la América precolombina, las figuras modeladas de arcilla son abundantes, predomina el desnudo y se muestran cuerpos jóvenes, que ostentan vistosos tocados y adornos.

Bibliografía

- Sigfried Giedion. “El presente eterno los comienzos del arte”. Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- Johanes Maringer. “Los dioses de lo prehistoria”. Ediciones Destino, Barcelona, 1962.
- Ramón Piña Chan. “Las culturas preclásicas de la Cuenca de México”. Fondo de Cultura Económica, México. 1955.
- Herbert Read. “The art of sculpture”. Faber and Faber. London, 1956
- Paul Westheirn. “Ideas fundamentales del arte prehispánico en México”, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- Clifford Evans, Berty Meggers, Emilio Estrada. “Culturo Valdivia”, Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada. Editorial Vida, Guayaquil, 1959.
- Gordon V. Childe. “Progreso y Arqueología”. Editorial Dédalo, Buenos Aires. 1960.
- Víctor W. Von Hagen. “Culturas preincaicas”. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966.
- Friedrich Behn, Dominik Josef Wolfel. “Historia del Arte Universal. El arte prehistórico en Europa”. Ediciones Moretón, Bilbao, Sin fecha.
- Betty Meggers. “Ecuador Ancient Peoples and Places”, London, 1966.
- Ignacio Bernal. “Museo Nacional de Antropología de México”. Aguilar, Madrid. 1972.
- Pedro I. Porras G. “Arqueología del Ecuador”. Quito 1980
- Pablo Gamboa Hinestroza. “La escultura en la sociedad agustiniana”. Ediciones CIEC, Bogotá. 1982.
- "Idole. Frühe Gotterbilder und Opfergaben" (“Ídolos. Primeras imágenes de dioses y ofrendas”). Colección Estatal de Munich. Banco Dresner), presentada en Múnich en 1985,
- Gerardo Reichel-Dolmatoff. “Arqueología de Colombia”, Presidencia de la República, Bogotá, 1997.
- Pablo Gamboa Hinestroza. “El tesoro de los Quimbayas, un siglo después”, ENSAYOS. Número 5, Instituto de Investigaciones Estéticas. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1998-1999.

